

Stanisław Dziedzic

Kraków

Józef Teodorowicz: „Katedrę tę dźwigałem”. Ormiański i polski świat starodawnej lwowskiej świątyni

Słowa kluczowe

arcybiskup Teodorowicz, chaczkary, katedra ormiańska, mozaiki Mehoffera, Odilon

Streszczenie

Pontyfikat abp. Józefa Teodorowicza (1902-1938) przypadł na czasy, gdy na katolickich stolicach biskupich tzw. Galicji zasiadali hierarchowie, cieszący się ogromnym autorytetem. W samym Lwowie metropolitą obrządku łacińskiego był ks. Józef Bilczewski, ordynariuszem krakowskim „Książę niezłomny” Adam Stefan Sapieha, a przemyskim Józef Sebastian Pelczar. Metropolitą unitów był abp Andrzej Szeptycki – władca świętojurski. Abp Józef Teodorowicz, choć był pasterzem małej społeczności katolicko-ormiańskiej, w samym Lwowie – duchowej stolicy Ormian polskich, jak i w całej Polsce cieszył się opinią wybitnego hierarchy i gorącego patrioty, a przy tym złotoustego kaznodziei i znakomitego pisarza oraz odpowiedzialnego polityka. Wielkie zasługi położył abp J. Teodorowicz w dziele ratowania zabytkowej katedry ormiańskiej oraz jej przebudowy. Trwała ona ponad dwadzieścia lat (1908-1929) i dotyczyła wnętrza, zmiany wystroju, przedłużenia nawy (z wejściem od ul. Krakowskiej), modernizacji apsyd od zewnątrz. Ściany wnętrza ozdobił cennymi polichromiami Jan Henryk Rosen. Sklepienia najstarszej XIV-wiecznej części katedry i czaszę kopuły mozaikami projektu Józefa Mehoffera pokryła włoska firma z Murano k. Wenecji. Teodorowicz usunął z wnętrza katedry barokowe ołtarze i inne zniszczone sprzęty, przywracając dawny układ.

Józef Teodorowicz zdołał odnowić katedrę, wydatnie wzmocnić jej konstrukcję i nadać jej – mimo ograniczonych finansów – nadzwyczajnie piękno. Świątynia, zamknięta w 1946 r. przez władze sowieckie, pełniła funkcję magazynu muzealiów, a w 2000 r., w związku z pielgrzymką Jana Pawła II na Ukrainę, przekazana została społeczności ormiańskiej Kościoła Apostolskiego, uznającego zwierzchnictwo duchowe katolika eczmiażdzińskiego.

„Jest (...) świątynia ormiańska kamiennym pomnikiem powolnego stapienia się przybyszów z dalekiego Wschodu z żywiołem miejscowym i kulturą zachodnią. Kiedyś była podobna, jakby rodzona siostrzyca do katedry w świętem mieście Ani w Armenii, dziś tylko ciekawe ma sobie ślady tego podobieństwa (...) – dziś wewnątrz katedry jest wewnątrz rzymsko-katolickiego kościoła, a tylko gardłowe, nie zrozumiałe dźwięki liturgii przypominają świat obcy i obrządek. Wszystko, co przeszli Ormianie lwowscy, przeszła z nimi i katedra, a stąd stała się księgą o wielu rozdziałach (...)” – pisał w 1911 roku na łamach „Sztuki” Franciszek Jaworski¹.

Lwów od II połowy XVII wieku, po czasy arcybiskupa Józefa Teodorowicza był w katolickim świecie fenomenem wielokulturowości i zróżnicowanej tożsamości narodów zamieszkujących ziemię dawnej Rzeczypospolitej. Unia Apostolskiego Kościoła Ormiańskiego z Rzymem, zapoczątkowana oficjalnie przez biskupa lwowskiego, Mikołaja Torosowicza, który w 1630 roku złożył katolickie wyznanie wiary, w 1661 roku podjęta przez lwowskiego hierarchę prawosławnego, Jana Szumlańskiego, który właśnie wówczas przyłączył swoją diecezję do unii brzeskiej (podjętej jeszcze w 1596 roku) spowodowały, iż obaj biskupi podniesieni z czasem do godności arcybiskupów-metropolitów, obrządku ormiańskiego i greckiego, wraz z arcybiskupem metropolitą Kościoła łacińskiego, stanowili odtąd historyczny fenomen katolickiego świata: trzech katolickich arcybiskupów, trzech różnych obrządków, z uprawnieniami metropolitalnymi, rezydowało w tym samym mieście.

Geneza katedralnych kościołów Lwowa sięga samych początków miasta. Wkrótce po nadaniu w 1356 roku miastu prawa magdeburskiego, ok. 1360 roku z woli króla Kazimierza Wielkiego przystąpiono do budowy lwowskiej fary, która w niedługim czasie, po przeniesieniu stolicy arcybiskupiej z Halicza do Lwowa, podniesiona została do godności katedry. Majestatyczna, halowa architektura gotycka, z późniejszym barokowym wystrojem i potężną 65-metrową wieżą, zwieńczoną charakterystycznym, rokokowym hełmem, wykonany przez

¹ F. Jaworski, *W zaułku ormiańskim*, „Sztuka” 1911, t. 1, s. 170.

Macieja Polejowskiego, należy do najbardziej rozpoznawalnych budowli kresowej architektury.

Greckokatolicka katedra św. Jura, wzniesiona z dala od centrum miasta, na szczycie panującego nad jego panoramą wzgórze, nieopodal wododziału Bałtyku i Morza Czarnego, jest wraz z przylegającymi do niej pałacami: biskupim i kapitulnym, najpiękniejszym zespołem architektury rokokowej w dawnej Polsce, dziełem samego Bernarda Meretyna. Pyszną tę katedrę zbudowano w latach 40–60. XVIII wieku, na miejscu, w którym Włoch Doring (Dorchi) wybudował w 1363 roku kamienną cerkiew św. Jana, która z czasem stała się katedrą prawosławnego biskupa lwowsko-halickiego.

Tenże Doring wznosił w latach 1350–1369, wewnątrz murów miejskich katedrę ormiańską. Pierwotna świątynia wzniesiona została z ciosów kamiennych, na planie krzyża greckiego, z kopułą osadzoną na charakterystycznym dwunastobocznym tamburze. W wyniku przebudowy w XV wieku wzdłuż południowej i północnej ściany zewnętrznej budowli dodano krużganki. W 1631 roku, za rządów biskupa M. Torosowicza rozbudowano świątynię, od strony zachodniej dodając dwuprzęsłową nawę i przedsionek. W XVIII wieku – w następstwie restauracji oraz pożaru (1748) – nadano jej wnętrzu rokokowy charakter.

Na czym polegał fenomen lwowskiej katedry ormiańskiej pw. Wniebowzięcia NMP? Otóż najstarsza, średniowieczna część tej świątyni, pochodząca z XIV wieku, wiernie powtarza cechy stylowe kościołów dawnej Armenii i Krymu, oddalonych od Lwowa o wieśset kilometrów.

„Podobieństwo to – stwierdza Joanna Wolańska – co należy szczególnie podkreślić – nie jest bynajmniej skutkiem jedynie wpływów ormiańskich, lecz raczej całościowym importem gotowego i skończonego dzieła oryginalnej architektury ormiańskiej, ufundowanego przez zamożnych Ormian – kupców z Krymu. Budowa katedry najwyraźniej zbiegła się z utworzeniem we Lwowie arcybiskupstwa ormiańskiego w roku 1367”².

² J. Wolańska, *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010, s. 23.

Zdaniem Tadeusza Mańkowskiego³ na obszarze Polski bezpośrednimi wzorami kościołów ormiańskich były świątynie ormiańskie Wschodu, a w przypadku katedry lwowskiej – z Krymu, które tylko w niewielkich szczegółach różniły się od kościołów z Armenii właściwej.

Najstarsza część obecnej katedry, XIV-wieczna budowla, jest krzyżowo-kopułową bazyliką, zbudowaną z ciosu na planie krzyża greckiego, o nieco wydłużonych ramionach – wschodnim i zachodnim. Ramiona krzyża tworzą dziś prezbiterium wraz z apsydą, maleńki transept i część nawy, nad którymi, na przecięciu ramion krzyża, spoczywa na masywnych czterech filarach, wsparty na pendentywach, dwunastoboczny bęben kopuły. Od strony wschodniej nawy boczne, zakończone są – podobnie jak prezbiterium, niewielkimi apsydami.

Gzyms wieńczący filary jest ozdobiony kamienną dekoracją stalaktytową, przypominającą arabskie mukarnasy, wywodzącą się bez wątpienia ze sztuki islamu. Podobnego pochodzenia są motywy ornamentalne, wykonane w płaskim reliefie, zdobiące archiwoltę łuku tęczowego. Zarówno ta rzeźbiarska dekoracja, jak i kamienne płyty z rytymi lub reliefowymi tradycyjnymi ormiańskimi krzyżykami wotywnymi (tzw. chaczkarami) stanowiły najpewniej pierwotną dekorację świątyni. W późniejszym czasie ściany wraz z ich rzeźbiarską ornamentyką pokryto warstwami zaprawy, na której powstały malowidła ściennie w stylu bizantyjskim (najprawdopodobniej wykonane temperą). Ocalały z nich jedynie niewielkie fragmenty, odkryte podczas konserwacji katedry w 1925 r., w glicfach małego okna w ścianie południowej (...)⁴.

Malowidła te, odkryte w dwudziestoleciu międzywojennym sytuuje się na XV–XVI wiek, ale i wiek XIV.

W XVI wieku do struktury świątyni dodano od południa i północy krużganki renesansowe. Z czasem północną galerię rozbudowano, tworząc zakrystię i skarbiec, a w wieku XVII do świątyni dobudowano dwa przęsła od strony zachodniej, które wraz z wcześniej dobudowanym narteksem stworzy-

³ T. Mańkowski, *Sztuka Ormian lwowskich*, Kraków 1934.

⁴ J. Wolańska, *Katedra...*, op. cit., s. 25.

ły prostokątną nawę, przez co założenie kościoła było odtąd na planie krzyża łacińskiego. Stara świątynia stawała się funkcjonalnie prezbiterium powiększonego kościoła. To właśnie wówczas Mikołaj Torosowicz przystępował do unii z Rzymem. Unia, zwłaszcza wpływy zakonu teatynów, zaowocowały już kilkadziesiąt lat później latynizacją świątyni, zwłaszcza jej wnętrza. Odtąd, aż po początki wieku XX przeprowadzane w katedrze przebudowy czy remonty doprowadziły do niemal pełnego zatracenia cech ormiańskich w jej wnętrzu. Stary pozostał już tylko obrządek, choć i w liturgii rozpoczął się proces unifikacji z obrządkiem łacińskim. Ormiańska katolicka archidiecezja różniła się od innych katolickich diecezji właśnie obrządkiem. Sami Ormianie polscy, których liczba nie przekraczała na ogół 10 000 ludzi, zatracali poczucie i znajomość rodzimego języka. Pojawiały się nawet w latach 60. XIX wieku propozycje likwidacji tej archidiecezji, maleńkiej liczebnością wiernych i włączenia jej wiernych w struktury Kościoła łacińskiego.

Tymczasem w XVIII wieku przeprowadzone w jej wnętrzu remonty, nadały katedrze barokowy wystrój. Ściany pokryto nowymi malowidłami, częściowo figuralnymi z elementami reGENCYJNYMI. Wprowadzono ołtarze boczne, ambonę, ławki – jak w przypadku kościołów katolickich.

W 1862 roku wczesnobarokowe polichromie zastąpiono nowymi, nie najlepszej – niestety – wartości, pędzla Jana Dulla i Marcina Jabłońskiego. Tak było do początku XX wieku. W 1902 roku stolicę arcybiskupią ormiańskiego Kościoła objął ks. Józef Teofil Teodorowicz, który władał archidiecezją 36 lat. Tyle samo trwały szeroko zakrojone prace nad jej ratowaniem i odnowieniem.

„Niezwykła osobowość Teodorowicza – stwierdza Jacek Purchla – dawała gwarancję najwyższego poziomu artystycznego podejmowanych przez niego działań. Realizatorami wizji arcybiskupa ormiańskiego Lwowa stali się więc – również nieprzypadkowo – najwybitniejsi artyści młodopolskiego Krakowa, m.in. architekt Franciszek Mączyński oraz malarze Józef Mehoffer i Karol Frycz”⁵.

⁵ J. Purchla, *Katedra ormiańska we Lwowie jako symbol dialogu*, [w:] *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy*, red. P. Foszczyńska, Kraków 2016, s. 7.

Intencja hierarchy, dotycząca rearmenizacji katedry nie była łatwa w realizacji, zarówno ze względu na skalę koncepcji, spory wokół programu, jak i dotkliwy brak środków na prowadzenie prac. Dylematy konserwatorskie były – jak się wydaje – specjalnością tamtych czasów. Ormiański Lwów, ze swoją katedrą – duchowym centrum Ormian polskich, powtórzyć miał klimat i charakter sporów oraz kontrowersji, które nawiedzały Kraków w związku ze znacznie szerszymi pracami konserwatorskimi, jakie prowadzono na Wawelu czy w kościele Mariackim.

Katedra ormiańska, spośród trzech katedr metropolitalnych najmniejsza i trochę niepozorna, zatopiona wśród zwartej zabudowy miejskiej, w wyraźnie ukształtowanym przez wieki obniżeniu terenu, nie dostępowała splendorów okazywanych pozostałym, majestatycznym gmachom katedry łacińskiej i greckiej. Gdy obie te katedry na przełomie stuleci odzyskiwały dawne piękno pomnażane o nowe elementy wystroju, ormiańska była w stanie straszliwego zniszczenia i wymagała natychmiastowego ratunku, by nie popaść w ruinę. Popękane ściany, przeciekający dach, zalewane przez wody gruntowe piwnice, podmywane fundamenty, wreszcie wilgoć, były wystarczającymi, przynaglającymi powodami, dla których prace remontowo-konserwatorskie należało podjąć jak najrychlej. Drugim, niemniej ważnym powodem była odczuwana przez Józefa Teodorowicza potrzeba powrotu do ormiańskiej tożsamości świątyni, która końcem XIX wieku w niewielkim tylko stopniu różniła się od typowego łacińskiego kościoła. Przy wyrazistej polonizacji większości Ormian, tylko nieliczni zachowali ormiańskie poczucie językowe, ale odczuwali jako Polacy ormiańskiego pochodzenia więź z kulturą praojców. Teodorowicz, podobnie jak jego poprzednik, abp Izaak Isakowicz, był obrońcą tożsamości ormiańskiej. Obaj byli przy tym gorącymi polskimi patriotami. Za czasów jego rządów nastąpił „renesans ormiańskość” zarówno w życiu religijnym, jak i społeczno-kulturalnym. Prowadzone były badania naukowe poświęcone kwestiom ormiańskim, wydawano specjalistyczne publikacje, a w 1930 roku pod jego patronatem stworzono Archidiecezjalny Związek Ormian, którego zasadniczymi celami było „skupienie Ormian i zachowanie obrządku

ormiańskiego”. Od początku XX wieku Ormianie już prawie nie używali własnego języka, nie pisali w nim ani nie czytali, a język starormiański (grabar) był używany wyłącznie w liturgii.

Renowacja katedry, obok pilnej potrzeby ratowania statyki budowli wiązała się zatem z rearmentacją jej wnętrza, a więc przywróceniem pierwotnego, ormiańskiego charakteru, który uległ w ciągu wieków zatraceniu.

Nieodzowne więc stały się – stwierdza Joanna Wolańska – odwołania do dawnej sztuki ormiańskiej. Tymczasem sztuka ta, z wyjątkiem może architektury i rękopisów iluminowanych, nie wykształciła wyraźnie odrębnych cech, które dałyby się jasno identyfikować jako ormiańskie. Być może podstawową przesłanką, która legła u podstaw »pomysłu« ks. Teodorowicza na nowy wygląd katedry po jej odnowieniu (tam, gdzie nie było wyraźnych wzorów i prostych odniesień), było odwołanie się do Armenii jako pierwszego kraju, który – przynajmniej na pierwszy rzut oka – można ogólnie określić mianem wczesnochrześcijańskiego⁶.

Panowało przy tym przeświadczenie, usprawiedliwione praktyką, o szerokim sięganiu do motywów dekoracyjnych tzw. wschodnich – mauretańskich czy arabskich. W samej katedrze, podczas prac restauratorskich, po 1908 roku, odsłaniano, jako pierwotne, elementy kamieniarskie – motywy islamskie. Ważną rolę w tych teoretycznych, ale i praktycznych poszukiwaniach istoty i tożsamości sztuki ormiańskiej spełniał tamtejszy, lwowski uczoney Jan Bołoz Antoniewicz, pochodzący ze starej i zasłużonej rodziny ormiańskiej.

Arcybiskup Teodorowicz, obok prac remontowych, pragnął dobudować do wydłużonej w XVII wieku nawy głównej kolejne powierzchnie nawy, w kierunku zachodnim i stworzyć od strony ulicy Krakowskiej główne wejście, stosownie architektonicznie zaakcentowane. Potrzebnych środków nie miał ani on sam, ani biedna, szczupła ilość wiernych archidiecezja. Poszukiwał pomocy w tym względzie u władz galicyjskich i wiedeńskich. Na przebudowę katedry i jej nowy wystrój potrzebna była zgo-

⁶ J. Wolańska, *Katedra...*, op. cit., s. 36.

da władz konserwatorskich, Grona Konserwatorów Galicji oraz Centralnej Komisji Konserwatorskiej z Wiednia. W 1904 roku abp Teodorowicz zwrócił się do Sejmu Galicyjskiego o dotację. Otrzymał od Wydziału Krajowego subwencję w wys. 20 000 koron, kwotę płatną po 4 000 koron przez 5 lat. Była to suma wysoce niewystarczająca. Wsparło zabiegi arcybiskupa Grono Konserwatorów Galicji Wschodniej, które w 1905 roku wystosowało memoriał do władz wiedeńskich o 120 tys. koron na restaurację i przebudowę katedry.

Wobec niezgodności zespołów konserwatorskich w kwestiach merytorycznych, arcybiskup uznawał, że grona te mają wobec niego charakter wyłącznie opiniujący i doradczy. W czasie prac remontowych musiał więc nie tylko zabiegać o subwencje, ale toczyć spory z Gronem Konserwatorów.

„Takie zasady – stwierdza Jerzy Smirnow – nie były uzasadnione historycznie i przewidywały usunięcie całego wyposażenia barokowego, malowideł ściennych, stropu w nawie głównej i barokowego chóru muzycznego. Tak radykalne zmiany miały wielu przeciwników, dlatego J. Teodorowicz starał się realizować je stopniowo, również w miarę swoich możliwości finansowych”⁷.

Zasadniczo już wcześniej, bo w 1902 roku wykonano pierwsze kroki w zakresie przebudowy katedry. Arcybiskup Józef Teodorowicz zlecił Janowi Bołozowi Antoniewiczowi wykonanie reliefowej dekoracji ornamentalnej apsyd prezbiterium katedry, wraz z ich przebudową. Powstały ślepe kamienne arkady, wsparte na misternych, cienkich kolumnkach z kostkowymi kapitelami, dekorowanymi plecionką. Wykonano także efektowne – plecionkowe obramienia umieszczonych w apsydach okien oraz geometryczny fryz. Tak, w imię rearmentyzacji świątyni dokonano zabiegu, który elewacjom apsyd najpewniej dodał urody, ale nie był zgodny z którymkolwiek etapem budowy i przebudowy tej świątyni i jej wyglądem.

⁷ J. Smirnow, *Arcybiskup Józef Teodorowicz budowniczym katedry ormiańskiej we Lwowie*, [w:] *Ormiański pasterz Lwowa ksiądz arcybiskup Józef Teodorowicz na tle dziejów ormiańskich*, red. W. Osadczy, ks. M. Kalinowski, M. Jacov, Lublin–Lwów 2015, s. 236.

W połowie 1905 roku arcybiskup Józef Teodorowicz powołał komitet ds. przebudowy i aranżacji artystycznej katedry. W jego skład weszły osoby znane i szanowane w środowiskach konserwatorskich, wybitni przedstawiciele świata nauki, wreszcie – lwowskich Ormian. W komitecie znaleźli się historycy sztuki oraz osobistości życia publicznego: prof. Leon Piniński, prof. Jan Bołoz Antoniewicz, prof. Władysław Łoziński, malarz Teodor Axentowicz, konserwator zabytków – Zygmunt Hendel, a środowiska ormiańskie reprezentowali: Aleksander Krzczunowicz i niejaki Seferowicz. Kiedy okazało się, że członkowie tej komisji mają w wielu kwestiach, związanych z odnowieniem i rozbudową katedry, zróżnicowane poglądy, a Grono Konserwatorów Galicji – inne i także wysoce niejednolite, arcybiskup, który swoje opinie zazwyczaj przynosił ponad stanowiska urzędowych gremiów, komisji zarzucał zwykle niełatwy w takich kwestiach koncyliaryzm i arbitralnie forsował swoje poglądy. Komisje zwykł traktować wyłącznie jako ciała doradcze. Szereg decyzji podejmował sam, często nie licząc się z opiniami urzędowych konserwatorów. Wiele razy robił to skrycie, zwlekając z ujawnieniem zaangażowanych ekip realizatorów, wymaganych środków, o które bez przerwy zabiegał, często w osamotnieniu. Drażniły go sytuacje, gdy wymogom stawianym przez służby konserwatorskie nie towarzyszyły środki na realizację zalecanych celów.

W latach poprzedzających wybuch I wojny światowej powstało kilka projektów rozbudowy i odnowienia katedry oraz aranżacji jej wnętrza. Arcybiskup Teodorowicz z niemałym zapalem i determinacją podejmował dzieło nie tylko ratowania zapuszczonej, ale i zniszczonej przez ząb czasu świątyni i jej rearmenizacji, a całemu procesowi pragnął nadać rozmach organizacyjny i budowlany na miarę wielkiej przebudowy pobliskiej katedry łacińskiej, dokonanej w stylu późnobarokowym (1760–1778) przez arcybiskupa Wacława Sierakowskiego, według projektu Piotra Polejowskiego. Ale czasy, w których Sierakowski prowadził te prace były inne, inne bowiem były ówczesne wymogi konserwatorskie, miał też arcybiskup Sierakowski możliwości finansowania tych prac z własnych zasobów. Tymczasem,

na początku XX wieku, w czasach jego rządów biskupich ograniczenia stawiane przez służby konserwatorskie, lwowskie i wiedeńskie były związane systemowo z decyzjami władz administracyjnych o przyznaniu bądź odrzuceniu wniosków dotacyjnych. Teodorowicz, projektanci i wykonawcy prac byli świadomi zasad przyznawania tych urzędowych dotacji, wiedzieli, że realizacja zaleceń oraz opinii konserwatorskich i uzgodnienia w tym względzie sprzyjały decyzjom o przyznaniu dotacji na te kosztowne prace. Realizacja tak ważnego, wymagającego niemałych nakładów finansowych zadania, pełnego pułapek, stawiała przed biedną, maleńką archidiecezją, a w konsekwencji przed jej arcybiskupem, rozliczne i niełatwe ograniczenia, wymagające przy tym niemałej dyplomacji i umiaru, ograniczała niezależność hierarchy, zmuszała go też do poszukiwania i jednania sobie sojuszników. Teodorowicz, przy jednoznacznym przeświadczeniu, że właśnie on jest jedynym gospodarzem katedry i jako pasterz ubogiej diecezji nie może być zakładnikiem możliwych protektorów w dziele ratowania wybitnego dzieła kultu, czuł się w tych relacjach wysoce niekomfortowo. Wiele jego poczynań w sprawach związanych z wyborem projektów, wykonawców czy wręcz firm specjalistycznych, jego nagłych zmian w tych wyborach i zleceniach robót będzie wypadkową licznych niekonsekwencji, walki z przeciwnościami, z pustą kasą Kurii Metropolitalnej.

Aby unaocznić skalę zmian, jakich dokonano w czasach pontyfikatu arcybiskupa Józefa Teodorowicza w historycznej części wnętrza katedry ormiańskiej, warto przytoczyć fragment opisu tego wnętrza, dokonanego przez Mieczysława Orłowicza, w jego popularnym *Przewodniku po Lwowie*:

Urządzenie katedry artystycznie niewybitnie pochodzi przeważnie z XVIII w. Skromne ołtarze rokokowe, w wielkim obraz Św. Trójcy w srebrnej sukience i ładne rzeźby.

W ołtarzach bocznych kilka dobrych starych obrazów, jak M.B. Różańcowej, M.B. Jazłowieckiej (w Jazłowcu znajdowała się pierwotnie katedra ormiańska), św. Grzegorza patrona Armenii, na którym srebrną sukienkę z roku 1670 zdobi 13 płaskorzeźb, przedstawiających sceny z życia świętego.

W ołtarzu św. Piotra i Pawła obraz Chojnickiego z r. 1799. W ołtarzu św. Józefa obraz Rolińskiego (+1812). Jest tu też obraz św. Rodziny z roku 1612 kopia Andrea del Sarto z domalowaną rodziną fundatorów. W prezbiterium naprzeciw ambony biust arcyb. Isakowicza (+1911) dłuta Jul. Bełtowskiego i epitafium filantropa dr. Józefa Torosiewicza (+1869). Koło drzwi do zakrytej grobowiec patriarchy ormiańskiego Szczepana (+1551)⁸.

Ten bodaj ostatni, o charakterze bardziej przewodnickim niż naukowym opis starego wyposażenia katedry zaświadcza o skali latynizacji najstarszej części tej świątyni, dokonanej głównie w XVII i XVIII stuleciu, której zasadnicze znamiona pozostały do początków XX wieku. Arcybiskup Teodorowicz, z właściwą sobie konsekwencją, mimo licznych przeciwności, dążył do rozbudowy katedry i radykalnej zmiany aranżacji jej wnętrza. W 1908 roku Namiestnictwo lwowskie zatwierdziło kosztorys prac remontowo-konserwatorskich oraz rekonstrukcyjnych na kwotę 466 tysięcy koron. Nie ujęto w tej kwocie m.in. kosztów związanych z planowaną rozbudową katedry w kierunku ulicy Krakowskiej, tymczasem sam zakup parceli pod tę rozbudowę wymagał nakładów w wysokości 147 000 koron.

Mimo kategorycznego sprzeciwu wiedeńskiej komisji konserwatorskiej wobec projektowanej przez arcybiskupa Teodorowicza rozbudowy katedry (lokalni konserwatorzy zgodzili się na nią bez zastrzeżeń), jeszcze przed pierwszą wojną światową, w latach 1908–1909 udało się powiększyć świątynię, przedłużając nawę ku zachodowi. W pierwotnym projekcie planowano dodanie do istniejącej nawy dwóch kwadratowych przeseł nakrytych kopułkami, połączonych ze sobą wąskim korytarzem – pseudoportykiem – otwierającym się arkadą od południa na podwórze pomiędzy katedrą a oficyną kamienicy przy ulicy Krakowskiej 16. W ten sposób katedra, położona pośrodku działki (w opiewanym przez poetów i pisarzy malowniczym „zaułku ormiańskim”), pozbawiona bezpośredniego dostępu do ulicy, bo otoczona ze wszystkich stron zabudowaniami, miała uzyskać połączenie z ulicą Krakowską⁹.

⁸ M. Orłowicz, *Przewodnik po Lwowie*, Lwów–Warszawa 1925, s. 117.

⁹ J. Wolańska, *Franciszek Mączyński i katedra*, [w:] *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy...*, op. cit., s. 27.

Józef Teodorowicz pragnął, aby katedra, uzyskując w ten sposób dostęp do ulicy, mogła być – wzorem innych kościołów – częściej odwiedzana.

Opracowanie planów rozbudowy katedry ormiańskiej powierzono Franciszkowi Mączyńskiemu, świetnie i gruntownie przygotowanemu do takich zadań architektowi krakowskiemu. Wykształcony w Wyższej Szkole Przemysłowej i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, swój talent i wiedzę pogłębiał w uczelniach zagranicznych w Wiedniu i Paryżu, praktykę zawodową zdobywał w pracowniach architektonicznych wybitnych krakowskich architektów – Sławomira Odrzywolskiego i Tadeusza Stryjeńskiego. Miał też w swoim dorobku – mimo młodego wieku – szereg samodzielnych bądź współautorskich dokonań twórczych, głównie projektów architektonicznych. W 1901 roku, w wieku zaledwie 27 lat zaprojektował w duchu secesji wiedeńskiej Pałac Sztuki w Krakowie, a w kilka lat później – utrzymany w stylu historyzmu – kościół św. Józefa i przylegający do niego klasztor Karmelitanek Bosych w Krakowie (1903–1905), wspólnie ze Stryjeńskim przekształcił gmach Starego Teatru (1904–1906). Artysta łączył studia nad projektem lwowskiej katedry z pracami projektowymi nad monumentalnym kościołem Serca Jezusowego i klaszturem Jezuitów w Krakowie. Doświadczenia związane z projektowaniem, a następnie budową jezuickiej bazyliki, w której z niemalym sukcesem zdołał połączyć elementy architektury średniowiecznej, baroku i klasycyzmu z detalami i ornamentyką secesyjną, wykorzystał w praktyce budowlanej i w projektach lwowskiej katedry.

Mączyński – stwierdza Joanna Wolańska – przyjął wczesnochrześcijański, względnie bizantyński modus stylowy, z widocznymi jednak wyraźnie pewnymi elementami ormiańskimi. Wszystkie wysiłki koncentrowały się na wydobyciu wschodnich cech katedry i sprawieniu, by wyglądała „orientalnie”, „egzotycznie”, by wyraźnie różniła się od świątyń łacińskich. Aranżacja pewnych, często obiegowych, detali architektonicznych, wykorzystanych przez Mączyńskiego, pozwala z pełnym przekonaniem stwierdzić, że architekt w konkretnym przy-

padku wzorował się na sztuce ormiańskiej, a nie – mimo wspólnoty motywów – na wczesnochrześcijańskiej lub romańskiej¹⁰.

W nowo wybudowanej części katedry, głównie w jej wnętrzu wniesiono sporo elementów dekoracyjnych charakterystycznych dla sztuki wczesnochrześcijańskiej, a także ornamenty zaczerpnięte z przechowywanego w katedrze ormiańskiego rękopisu Ewangeliarza ze Skewry.

Projekt Franciszka Mączyńskiego przewidywał dobudowanie do osiemnastowiecznej nawy pomieszczenia o centralnym kopułowym założeniu na planie kwadratu. Wejście główne – jak już wspomniano – miało być usytuowane od strony ulicy Krakowskiej i miało mieć charakter malowniczej kapliczki, z galerią i kopułą z arkadami w górnej części. Połączenie tak pomyślanej „kapliczki” z bryłą główną katedry autor projektu rozwiązał za pomocą sklepionego przedsionka – kryptoportyku. W latach 1909–1910 projekt Franciszka Mączyńskiego został częściowo zrealizowany.

Do osiemnastowiecznej nawy – stwierdza Jurij Smirnow – dobudowano nowe pomieszczenie z kopułą wspartą na trompach, czyli schodkach. Latarnię w kopule zakończono szklanym daszkiem ozdobionym witrażem, wykonanym przez Antoniego Tucha z Krakowa według projektu prof. Karola Maszkowskiego. W czaszy kopuły umieszczono orientalne malowidło ścienne wykonane na starochrześcijańskie mozaiki, przedstawiające Chrystusa i baranki – symbole dusz ludzkich zdążających do Zbawiciela. Zbudowano też nowy chór muzyczny i przejście do klasztoru benedyktynek ormiańskich. Koszt wszystkich prac wyniósł 46 798 koron. Brak środków uniemożliwił budowę kaplicy przy ulicy Krakowskiej¹¹.

Wraz z podjęciem w 1910 roku prac remontowo-konserwatorskich w nawie głównej katedry, pojawiły się kolejne spory, dotyczące lansowanej przez arcybiskupa koncepcji zamontowania nowego, drewnianego ozdobnego sufitu. Projekt tego sufitu

¹⁰ Ibidem, s. 29.

¹¹ J. Smirnow, op. cit., s. 238.

zamówił abp Teodorowicz u Franciszka Mączyńskiego. W celu bliższego poznania oryginalnych dzieł architektury mauretańskiej, w założeniach i detalach, Mączyński odbył specjalną podróż do Hiszpanii. W oparciu o poczynione obserwacje oraz warunki techniczne i funkcjonalne wnętrza katedry zaprojektował lekko, ale wyraziście wygięty, kasetonowy strop z polichromowanego w kolorze ciemnoczerwonego drewna, ze złożoną bogato snycerką. Drewniany strop wspierać się miał na wydatnych, ozdobnych złożonych konsolach. Przeciwno takiemu rozwiązaniu było zarówno Grono Konserwatorów lwowskich, wiedeńska Centralna Komisja Konserwatorska, jak i liczni uznani lwowscy architekci. Obawiano się, że tak pomyślany strop swoją masywnością i „ciężarem” będzie w tym, stosunkowo niewysokim wnętrzu, nazbyt przytłaczający. Znany i poważany historyk sztuki, ks. Władysław Żyła pisał:

Ma to być plafon w stylu orientalnym neoromańskim o motywach staroormiańskich i arabskich zmodernizowanych. Widzimy tu objaw tych dążeń, które pod pretekstem czystości i jednolitości stylu oczyszczają katedrę ze wszystkiego, co nie jest w stylu pierwotnym katedry, tj. ormiańskim. Plafon sam, choć jest sam w sobie wielce oryginalnym i nie można mu odmówić twórczości artystycznej, z wnętrzem kościoła jakoś nie harmonizuje ani co do barwy, ani co do kształtu, nie mówiąc już o tym, że ciężarem swoim robi wrażenie zbyt przygniatające¹².

Na ostateczne zatwierdzenie projektu stropu, autorstwa Franciszka Mączyńskiego, zapewne jakiś wpływ miało zdarzenie różnie tam komentowane: nad nawą główną, w niewyjaśnionych do końca okolicznościach zawaliło się XVII-wieczne sklepienie, pod którym miał być „podwieszony” nowy strop. Już wcześniej pojawiały się opinie, że sklepienie to m.in. wskutek tak dokonanych w ramach rozbudowy katedry i jej modernizacji przeróbek, było w katastrofalnym stanie i bez solidnego wzmocnienia stanowiło zagrożenie nie tylko konstrukcyjne, zagrażało też bezpieczeństwu przybywających do katedry osób,

¹² W. Żyła, *Katedra ormiańska we Lwowie*, Lwów 1919, s. 26.

ale wyniki przeprowadzonych ekspertyz nie potwierdziły zagrożenia. Zatem – jak przypuszczano, po tym zaskakującym wydarzeniu – badania stanu technicznego sklepienia były prowadzone nieprofesjonalnie albo sięgnięto po sprawdzone metody zaradcze... i sklepienie runęło...

Działalność Franciszka Mączyńskiego przy przebudowie i dekoracji wnętrza lwowskiej katedry ormiańskiej obejmowała także projekt ołtarza głównego, ambony i tronu biskupiego. Ale Mączyński był przede wszystkim kierownikiem prac konserwatorsko-restauracyjnych w starej części katedry oraz projektantem rozbudowy świątyni. Formalnie nadzorował odnawianie katedry ormiańskiej do wiosny 1917 roku. Nie było to nadzorowanie standardowe, bo zmiany w zakresie prac, stosowanych technologii, korekty jakie zwykle są czynione w przypadkach prac konserwatorskich w obiektach zabytkowych i szczególnie cennych – miały scenariusz, który podlegał licznym, częstym i trudnym do przecenienia zmianom. Dyktowały ten scenariusz konflikty i kompromisy, dla których dzisiejsza pragmatyka konserwatorska nie znajdowałaby uzasadnienia. Po obu stronach tych zmagañ był zamiar szczerzy nadania tej jedynej w swoim rodzaju w centralnej Europie świątyni kształtu najbardziej właściwego. A w tym względzie o kompromis było bodaj najtrudniej, bo zgoła różnie pojmowano ideę przyświecającą gospodarzowi tej starodawnej świątyni – arcybiskupowi Józefowi Teodorowiczowi.

Właśnie ten zaprojektowany przez Franciszka Mączyńskiego kasetonowy strop oraz wykonana u samego początku restauracji katedry wzorowana na katedrze w Ani, wspomniana już dekoracja apsyd, zaprojektowana przez Jana Bołozę Antoniewicza, były uznawane za najbardziej kontrowersyjne zmiany wprowadzone w starodawnej świątyni. Ale na początku XX wieku nie istniały jeszcze uregulowania prawne, które by chroniły zabytki przed samowolnymi ingerencjami. Katedra lwowska nie była w tym względzie odosobniona. Jeszcze w 1925 roku Bohdan Janusz, w artykule *O restauracji katedry ormiańskiej* wyraził ubolewanie z powodu braku rozwiązań systemowych w tym względzie, np. w postaci kodeksu konserwatorskiego,

który by zapobiegał mnożącym się skandalom konserwatorskim. Autor odniósł się do wykonanych dotąd prac konserwatorskich, a szczególnie do spraw związanych z rearmenizacją budowli.

Na początku Janusz przedstawił swoje – w pełni zgodne z nowoczesnym podejściem do konserwacji zabytków *credo* konserwatorskie: „Wszelka restauracja dbać winna przede wszystkim o niezatarcie (...) nieraz ledwie dostrzegalnych cech i właściwości [zabytku], albowiem tak zagubienie czegoś, jak i dodanie, równać się może fałszerstwu historii. Pod tym względem żadnej ostrożności nie może być za wiele. (...)”

Jeśli już koniecznie dodać coś trzeba, odnowić, nie można dokonywać tego wg wzorów starych, w stylach dawnych, a tylko po myśli nowoczesnych form i wymagań. (...) Praktyka (...) poucza, iż puszczenie wodzy nowoczesnym twórcom zbyt często równa się karkołomnemu eksperymentowaniu, groźnemu zwłaszcza dla architektury, której nie można odmienić jak obrazu zawieszonoego na ścianie. Wszystko nowe, zwłaszcza dzisiejszej epoce płynne jest i niestałe, niepewne jutra i za rok lub dwa nierzadko wprost przykre dla oka¹³.

Sam Bogdan Janusz w przyszłości niedalekiej znacznie radykalizował poglądy na temat kierunków i usprawiedliwionych granic przeróbek oraz zmian konserwatorskich, zmierzając w stronę puryzmu. Wspomnianą już restaurację elewacji apsyd, dokonaną pod kierunkiem prof. Jana Bołozza Antoniewicza nazywał „kłamstwem” i „fałszerstwem”¹⁴.

Jeśli nawet w czasach współczesnych, po upływie ponad stu lat, wątpliwości i zastrzeżenia budzić mogą dokonane przez Antoniewicza dekoracje apsyd czy też założenie zaprojektowanego przez Mączyńskiego stropu nad nawą główną, traktowane jako pseudoormiańskie dodatki, a usunięcie barokowego wystroju wnętrza katedry jako przykład stylowej puryfikacji, podobnych zastrzeżeń nie wolno wysuwać w odniesieniu do części dobudowanej przez Franciszka Mączyńskiego.

¹³ J. Wolańska, *Katedra...*, op. cit., s. 76.

¹⁴ *Ibidem*, s. 77.

Jak stwierdza Joanna Wolańska: „Nie ma tu mowy o naśladownictwie czy nawet dosłownych cytatach ze sztuki ormiańskiej albo wczesnochrześcijańskiej. Widoczny jest za to pewien ogólny »wschodni« charakter dobudowy, tkwiący jednocześnie w zmodernizowanym stylu epoki, w której powstał projekt Mączyńskiego”¹⁵.

Prace Mączyńskiego nad rozbudową katedry ormiańskiej – jak już wspomniano – zbiegły się w czasie z podejmowanymi przezeń zajęciami przy projektowaniu oraz budowie monumentalnego kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa, przy ulicy Kopernika w Krakowie. W odniesieniu do katedry ormiańskiej znacznie więcej podobieństw czy też inspiracji uwidacznia się na etapie projektu, bo zamysł architekta nie doczekał się realizacji w całości, a tylko w części. Części niewielkiej. Gdyby zaś wykonany był, w odniesieniu do przestrzeni dobudowanej przez Mączyńskiego, według pierwotnych założeń krakowskiego architekta, gdyby pojawiły się malowidła i mozaiki, te związki byłyby bardziej czytelne.

„Prawdopodobnie nieprzypadkowo wykonawcą mozaikowego fryzu w apsydzie krakowskiego kościoła (ok. 1921 r.) była wenecka firma Angela Gianese, ta sama, która zrealizowała mozaikę w kopule lwowskiej katedry ormiańskiej. Możliwe, że to właśnie Mączyński polecił jezuitom ten zakład, znany mu z wcześniejszej realizacji we Lwowie”¹⁶. Arcybiskup Józef Teodorowicz, który z właściwą sobie konsekwencją dążył do „wypędzenia precz tego brutalnego intruza, jakim był barok przywłaszczający sobie panowanie w starym pomniku sztuki”¹⁷, pragnął ozdobić wnętrze katedry mozaikami. Już w 1906 roku hierarcha ten zwrócił się z prośbą do lwowskiego malarza Juliana Kruczkowskiego, o sporządzenie projektu i kosztorysu wystroju katedry. Projekt przewidywał nowe marmurowe i alabastrowe ołtarze, ambonę, tron biskupi, 40 mozaikowych medalionów, 4 obrazy mozaikowe, przedstawiające świętych.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ J. Wolańska, *Franciszek Mączyński...*, op. cit., s. 33.

¹⁷ J. Piotrowski, *Katedra Ormiańska we Lwowie*, Lwów 1925, s. 2.

Zamówienie nowych ołtarzy marmurowych złożył także „Pracowni rzeźbiarskiej i sztukatorskiej Tomasza Łozińskiego we Lwowie”. Zarówno projekty Kruczkowskiego, jak i Łozińskiego nie zadowolili arcybiskupa. Szukając wykonawców wyższej klasy, posiadających ugruntowaną już pozycję artystyczną, zamówił Teodorowicz w 1906 roku projekt polichromii i mozaikowego zdobienia wnętrza świątyni u wybitnego krakowskiego malarza, Józefa Mehoffera. Równocześnie arcybiskup zamówił u Teodora Axentowicza projekt nowego marmurowego ołtarza, ambony oraz mozaiki w centralnej apsydzie. Mehoffer pracował nad zleconym mu projektem w latach 1906–1907, zarówno w swojej pracowni krakowskiej, jak i we Włoszech. W Italii, na Wyspie św. Łazarza pod Wenecją, w klasztorze mechitarystów zapoznał się ze sztuką ormiańską, a z malarstwem ściennym, dekoracyjnym i mozaikami artystycznymi – w kościołach Rawenny i Wenecji. Opracowany przez artystę projekt dekoracji malarskiej wnętrza lwowskiej katedry ormiańskiej był prezentowany w 1908 roku na wystawie w Wiedniu oraz Wystawie Polskiej Sztuki Stosowanej w Warszawie. Projekt został wysoko oceniony przez licznych znawców przedmiotu, ale nie zdołał zadowolić samego arcybiskupa. Brak funduszy, a następnie propozycja zmiany techniki na mozaikową, bezowocne pertraktacje abp. Teodorowicza z artystą, skomplikowane dodatkowo koniecznością konsultowania szkiców z Aleksandrem Krzczunowiczem, powodowały znaczące opóźnienia realizacyjne, ale i zmiany koncepcji wystroju, a także wykonawców. Teodorowicz, mimo prowadzonych rozmów z Mehofferem w sprawie m.in. nowego projektu, podczas podróży po Włoszech, złożył zamówienie na nowy projekt mozaikowego ozdobienia katedry Angelo Gianesemu, właścicielowi zakładu mozaikowego.

W przygotowaniu projektu dekoracji wnętrza katedry posłużył artyście dwunastowieczny pięknie iluminowany rękopis ormiański – Ewangeliarz ze Skewry, będący w posiadaniu lwowskiej kapituły katedralnej. Miniatury tego cennego rękopisu, a także innych średniowiecznych kodeksów ormiańskich odegrały w tym względzie ważną rolę inspiracji i źródła

w sięganiu po wzorce i motywy. Wiosną 1907 roku Mehoffer przedstawił projekt malowideł ściennych, które pokryć miały ściany i sklepienia najstarszej części lwowskiej katedry. Projekt (zachował się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie) utrzymany w duchu wczesnochrześcijańskim i bizantyńskim był wyraźnie inspirowany sztuką Rawenny i Wenecji, a także ormiańskimi rękopisami. Brak środków na realizację kosztownego projektu stał się zasadniczym powodem zaniechania jego wprowadzenia. Wiosną 1910 roku ogłoszono tym razem zamknięty kosztorys na dekorację ścienną katedry, do którego zaproszono znanych artystów: Jana Bukowskiego, Karola Zyndrama Maszkowskiego, Karola Frycza i Antoniego Stanisława Procajłowicza. Józefa Mehoffera nie zaproszono do udziału w konkursie. W maju 1910 roku Komisja ogłosiła wyniki konkursu: bez jakiegokolwiek uzasadnienia odrzucone zostały wszystkie projekty.

Nie zdążył nadesłać swojego projektu, zaproszony do konkursu Karol Frycz, który po zakończeniu postępowania konkursowego dostarczył osobiście arcybiskupowi Teodorowiczowi aż trzy projekty. Ponieważ hierarcha był nimi zachwycony, Frycz nabrał przeświadczenia, że któryś z jego projektów zostanie przez niego wybrany, a w konsekwencji – zrealizowany. Arcybiskup podjął w Wiedniu zabiegi o przyznanie subwencji na ozdobienie katedry mozaikami, w wysokości 70 tysięcy koron, tymczasem w drodze powrotnej z Wiednia do Lwowa zatrzymał się w Krakowie, gdzie spotkał się z Józefem Mehofferem. Złożył artyście nową propozycję współpracy, w efekcie której Karol Frycz został odsunięty od dalszych rokowań.

Doszło zatem – stwierdza Jurij Smirnow – do nowej fazy współpracy abpa J. Teodorowicza z J. Mehofferem, który przygotował szczegółowy projekt mozaiki, ale tylko w czaszy i tamburze kopuły oraz na przylegających do niej sklepieniach. W 1912 roku powstały kartony wykonawcze. W czaszy kopuły umieszczono „Świętą Trójcę” o średnicy 4 metrów, na pendentywach „Personifikację cnót”. Ornamentalną dekoracją mozaikową ozdobiono bęben, wewnątrz kopuły i pendentywy dookoła postaci cnót. Ornamentalna mozaika ozdobić miała sklepienie starej części katedry, ale jej wykonanie

przeniesiono na późniejszy termin – tę część projektu zrealizowano dopiero w 1928 roku¹⁸.

Sprawy związane z wyborem wykonawcy dekoracji mozaikowej w katedrze miały swój wysoce zawzięty scenariusz. Sam arcybiskup, świadom rangi tego dzieła, rozważał możliwość zamówienia w kilku uznanych zakładach. Wiele było powodów, dla których wybór Krakowskiego Zakładu Witrażów, Oszkleń Artystycznych i Fabryki Mozaiki Szklanej S.G. Żeleńskiego, jedyne na terenie Galicji, ale i na ziemiach polskich, który produkował prawdziwą wenecką mozaikę, należało potraktować priorytetowo. Współpracę z nowo utworzoną krakowską firmą, która miała ambitne plany i już wówczas cieszyła się dobrą sławą, wspierały środowiska polskie, prasa galicyjska, a także liczni artyści – w tym i sam Józef Mehoffer. Zlecenia „zakładowi” Żeleńskiego popierano dość powszechnie jako patriotyczną powinność i wkład w rozwój gospodarczy miejscowych przedsiębiorców. Znane też były na rynku galicyjskim zagraniczne firmy, specjalizujące się w tym zakresie – niemieckie, tyrolskie i oczywiście włoskie. Jak się wydaje – abp Teodorowicz nie dowierzał możliwościom i umiejętnościom artystycznym krakowskiej firmy S.G. Żeleńskiego. Być może były i inne, niewyjaśnione dotąd powody, dla których zdecydował się on wybrać włoską firmę Angelo Ganesego. Sam Żeleński, choć prowadził swój zakład w Krakowie, był absolwentem Politechniki Lwowskiej, cieszył się też w tamtejszym środowisku architektonicznym i artystycznym dobrą opinią. Zależało mu wielce na podjęciu pracy nad wystrojem lwowskiej świątyni katedralnej, bo zadanie to było bardzo prestiżowe, a jego dotychczasowe kontakty z Józefem Mehofferem były obiecujące. Niemały zapewne wpływ na wybór wykonawcy obcego, bo włoskiego, miała niechęć arcybiskupa do wywieranych na niego presji, zarówno społecznych, konserwatorskich, jak i indywidualnie zgłaszanych opinii. Wybitny i gorący patriota, skazany po wielokroć na osamotnienie w zabiegach o pomoc finansową, niezbędną przy tak wielkich potrzebach, podejmował wiele decyzji nazbyt arbitralnie,

¹⁸ J. Smirnow, op. cit., s. 243.

z nie zawsze szczęśliwym scenariuszem działania. Splot tych wydarzeń nie służył harmonijnej współpracy, dobrym relacjom między zleceniodawcą a zleceniobiorcą. Bywały one często napięte, rwała się raz po raz nić porozumienia. Uzależniony od finansowych mocodawców arcybiskup nie lubił ujawniać i tych ograniczeń swojej chwiejności stanowiska w wielu poczynaniach. Prace toczyły się, ale na ogół nie w tempie ani zakresie upragnionym.

W połowie lipca roku 1913 – pisze Wolańska – mozaika była już we Lwowie, przygotowywana do zainstalowania w kopule, szacowano, że stanie się to w ciągu około trzech tygodni, czyli przed końcem sierpnia. Donosząc o tym Mehofferowi czuwający nad remontem katedry inż. Mieczysław Teodorowicz upewniał się, że artysta przygotowuje już kartony kolejnych części dekoracji (...) mimo to (...) malarz najwyraźniej nie wykonał już żadnego więcej: ani (...) na filary, ani na absydę. Wydaje się, że nie odpowiedział też na zaproszenie arcybiskupa, by pojechał do Lwowa i obejrzał świeżo odsłonięte spod tynku ornamenty na filarach oraz odsłonięte spod tynku ornamenty na filarach oraz „deser” nad absydą, w celu ewentualnego wykorzystania znalezionych tam motywów w swoich projektach¹⁹.

Na ponawiane przez lwowskiego hierarchę zaproszenia i pognaglenia w kwestiach związanych z kontynuowaniem przez Mehoffera prac nad dalszymi projektami, artysta nie dawał odpowiedzi. Powody w tym względzie mogły być różne. Zaleganie przez arcybiskupa z wypłatami zobowiązań finansowych nie było – jak się wydaje – kluczowym powodem. Tych przyczyn było zapewne kilka – m.in. zaawansowane prace nad kolejnymi witrażami do katedry we Fryburgu, zajęcia w Akademii Sztuk Pięknych, a także inne podejmowane prace. Artysta wprowadził działania związane z wystrojem lwowskiej katedry jako nader prestiżowe wyzwanie artystyczne, ale mało krzepiące, bo bardzo trudne doświadczenia z dotychczasowej współpracy z arcybiskupem Teodorowiczem, odbierały mu chęć kontynuowania tej pracy.

¹⁹ J. Wolańska, *Katedra...*, op. cit., s. 107.

Niewielką część z monumentalnego zamysłu Józefa Mehoffera, udało się zrealizować we lwowskiej katedrze ormiańskiej: mozaiki w czaszy i tamburze kopuły, pendentywach (zagielkach) podtrzymujących kopułę, a także na sklepieniach ramion krzyża średniowiecznej części świątyni. Na życzenie Aleksandra Krzeczunowicza, fundatora finansującego te prace, instalację mozaiki rozpoczęto w czaszy kopuły. Mehoffer wobec zmiany techniki wykonania dekoracji w czaszy kopuły – z polichromii na mozaikę, postanowił zastąpić wizerunki dwunastu apostołów przewidzianych dla kopuły we wcześniejszym zamysle, kompozycją Trójcy Świętej. Motyw ten towarzyszył Mehofferowi w odniesieniu do czaszy kopuły znacznie wcześniej, bo od 1899 roku, a teraz został ostatecznie wybrany i zaakceptowany, ale nie w pierwotnej wersji ikonograficznej.

Mozaika Mehoffera przedstawia potężną, ujętą w popiersiu postać Boga Ojca o surowym obliczu, która wypełnia niemal całkowicie centralną partię kopuły, pozostawiając niewiele miejsca na gołębicę Ducha św. w chmurach powyżej oraz symbole słońca po prawicy i księżycą po lewicy Stworzyciela. Na piersi Boga Ojca wspiera się, podtrzymywane przez dwóch klęczących aniołów, umęczone ciało Chrystusa, którego głowę ujmuje nimb krzyżowy. (...) Wykonana w mozaice „Trójca św.” została oparta na znacznie wcześniejszych studiach tego tematu, powstałych bez związku z pracą Mehoffera dla katedry ormiańskiej czy tematyką ormiańską w ogóle. Już tylko sam ten fakt wystarczyłby, żeby zakwestionować uporczywie powracające w literaturze twierdzenie, jakoby kompozycja ta miała reprezentować ujęcie tematu *w typie ormiańskim*²⁰.

Mehoffer wprowadził w istocie swoistą kombinację²¹ dwóch znanych w ikonografii chrześcijańskiej motywów: Trójcy Świętej i Piety, ujęcie występujące w ikonografii hiszpańskiej czy niemieckiej, głównie w dobie renesansu i wcześniejszego baroku, a także wcześniej spotykane jako Pietatis (Pietas) Domini Pitié de Nostre Seigneur lub Notgottes w sztuce niderlandzkiej, francu-

²⁰ Ibidem, s. 112.

²¹ Ks. W. Żyła, op. cit., s. 114.

skiej czy niemieckiej. Mimo ikonograficznych inspiracji, Mehofferowska „Trójca Święta” jest kreacją samodzielną i w niemałym stopniu twórczo przynależną do epoki, w której artysta tworzył – jako wybitny artystyczny akcent secesji w sztuce polskiej.

Na pendentywach – w przeznaczony do realizacji wersji projektu – miały być przedstawione personifikacje czterech cnót, a ostatecznie znalazły się tam cztery figury orantek z krzyżowym nimbem wokół głowy. Problem: personifikacje cnót (przy jednej z figur na kartonie projektowanym, zachowało się określenie: „Wiara”), kapłanki ognia czy orantki, nie został określony.

„(...) z korespondencji – stwierdza Joanna Wolańska – Mehoffera z arcybiskupem wiadomo, że w roku 1913 nie do końca wyjaśniony był problem ikonografii przedstawień mających się znaleźć na pendentywach. Ksiądz Teodorowicz pisał w tej sprawie do artysty: „Co do napisów, to proszę o łacińskie. Trzy cnoty teologiczne nazywają się: fides, spes, charitas; czwarta już właściwie nie ma miejsca. Nie mam tu niestety symboliki trzech cnót kardynalnych z *Amor* byłoby niefortunne i w ikonografii niespotykane”. Niemniej jednak antykizująca stylizacja postaci (o czym świadczy rodzaj i układ szat, poza orantki, a także ołtarz ofiarny w tle) wskazuje, że Mehoffer świadomie wybrał typ personifikacji, który charakteryzował sztukę wczesnochrześcijańską, wykorzystującą formy zaadoptowane ze sztuki antycznej. W ten sposób konsekwentnie został utrzymany wczesnochrześcijański „idiom”, któremu (...) podporządkowano większość elementów rozbudowy i dekoracji katedry²².

Podłucza arkad, na których wspary jest tambur kopuły, a także sklepienia w krzyżu średniowiecznej części katedry, pokryte zostały mozaikową dekoracją, zaprojektowaną z uwzględnieniem szkicu projektowego Józefa Mehoffera z 1907 roku, dopiero w 1928 roku. Był to ostatni etap tworzenia dekoracji mozaikowej w świątyni. Stara część katedry, oprócz polichromii (której dopełnienie nastąpiło w latach 1925–1929) miała w dolnych partiach ścian uzyskać marmurowe okładziny.

Nie otrzymała mozaikowego wystroju nowa, zaprojektowana przez Franciszka Mączyńskiego, część świątyni. Zostałaby ona

²² J. Wolańska, *Katedra...*, op. cit., s. 119.

najpewniej zaprojektowana przez Józefa Mehoffera, ale – jak już wspomniano – pertraktacje arcybiskupa z artystą nie doprowadziły do przygotowania przez niego kolejnych projektów. Nie zlecono tych prac innemu artyście, bo nie pozwoliły na to permanentne kłopoty finansowe archidiecezji. W tej sytuacji zdecydowano się na mniej kosztowne rozwiązanie – zastosowanie malowideł, które możliwie udatnie zastąpią drogie zdobnictwo mozaikowe.

Okulus nad dobudowanym przez Mączyńskiego przęsłem, wsparty na uskokowych trompach przesłonięto secesyjnym witrażem, zawierającym bogate dekoracyjne motywy roślinne i głowy cherubinów. Witraż zaprojektował ok. 1909 roku Karol Zyndram Maszkowski. Nie zachowały się wprawdzie informacje, gdzie sam witraż wykonano, jest jednak wysoce prawdopodobne, że w krakowskim zakładzie Władysława Ekielskiego i Antoniego Tucha. Tuch była autorem dekoracji malarskiej czaszy kopuły, w której znajduje się wspomniany okulus – świetlik przesłonięty tym witrażem. Autorstwo dekoracji malarskiej czaszy kopuły, przypisywane Mehofferowi należy z różnych powodów odrzucić, choć samemu Teodorowiczowi zależało wielce na tym, aby to właśnie Mehoffer wspomagał Tucha, który podjął się dekoracji kopuły, korygując jego projekty. Mimo iż arcybiskupowi bardzo zależało na artystycznej i malarskiej opiece ze strony Mehoffera nad projektami i pracami malarskimi Tucha, brak jest jakichkolwiek danych o współpracy obu artystów w tym względzie. Tuch, który uchodził za dobrego rzemieślnika, wykonywał prace malarskie i dekoracje według zleconych projektów, wykazywał także sprawność w naśladowaniu bądź zapożyczaniu obcych motywów lub detali. Tak było w przypadku lwowskiego malowidła w czaszy kopuły Mączyńskiego, któremu nadał jakiś polor naśladownictwo mozaiki.

„Dekoracja w kopule jest (...) od strony technicznej, malowaną imitacją mozaiki, a z ikonograficznego punktu widzenia – kompilacją przedstawień zaczerpniętych z VI-wiecznych mozaik w apsydach raweńskich kościołów: San Vitale (Chrystus jako Kosmokrator) oraz San Apollinare in Classe (pasące się na zielonej łące owieczki), pokazanych pod rozgwieżdżonym nie-

bem wzorowanym na mozaikach na sklepieniu Mauzoleum Galli Placydii²³.

W odrodzonej Polsce arcybiskup Józef Teodorowicz, podobnie jak arcybiskupstwo ormiańskie, znalazł się w trudnej sytuacji ekonomicznej. Prac do wykonania, w tym rozpoczętych i wymagających możliwie rychłego ukończenia, było wiele. Dyskusjom, dotyczącym kierunków i metod konserwatorskich oraz remontowych, przyświecało zgodne stanowisko opinii publicznej, iż stara ormiańska katedra jest obiektem zabytkowym wysokiej rangi historycznej, kulturowej i artystycznej. Państwo borykało się z wieloma problemami, w tym nade wszystko ekonomicznymi, ale doceniając wagę narodowego dziedzictwa kultury, nad którym jako suweren objęło urzędową opiekę, przystąpiło niezwłocznie do tworzenia mechanizmów prawnych służących ochronie tego dziedzictwa. Państwowa służba konserwatorska stawać się będzie rzeczywistym doradcą i partnerem w podejmowaniu decyzji o strategiach i wyborze wykonawców prac konserwatorskich. W odniesieniu do lwowskiej katedry panowała zgodność w myśleniu, że kontynuacja prac musi być prowadzona z udziałem artystów wysokiej klasy, tak aby zdołali oni dorównywać standardom narzuconym przez Mehoffera, Maszkowskiego, Mączyńskiego czy Tucha.

Pierwsze prace przeprowadzone przy zespole katedralnym dotyczyły głównie remontu dzwonnicy, kolumny św. Krzysztofa usytuowanej na dziedzińcu południowym i przebudowy skarbcza, przylegającego do katedralnej zakrystii. Obok, od strony południowej zbudowano kaplicę Najświętszego Sakramentu, zaprojektowaną przez znanego lwowskiego architekta, Witolda Minkiewicza. W roku 1925 arcybiskup Teodorowicz otrzymał w darze od rządu polskiego część marmurowego wyposażenia z rozebranego właśnie soboru św. Aleksandra Newskiego, zbudowanego w latach 1894–1912 na placu Saskim w Warszawie, który miał „stanowić (...) po wsze czasy symbol rosyjskiego panowania”. Wydarzenia te spowodowały konieczność przyspieszenia usunięcia części barokowego, dotychczasowego wy-

²³ Ibidem, s. 126.

posażenia katedry, które planowano zastąpić nowym. W Przedzrymichach Małych koło Lwowa, do tamtejszego nowo zbudowanego kościoła przekazano dwa ołtarze boczne z najstarszej części lwowskiej świątyni: św. Kajetana oraz Matki Boskiej Jazłowieckiej oraz fragmenty ołtarza głównego. Fragmenty dwóch ołtarzy bocznych, które usunięto z głównej nawy już wcześniej, bo w 1908 roku, a także ambonę przekazano do Rzeszowa, do tamtejszego poreformackiego, a natenczas garnizonowego kościoła. Tam, w Rzeszowie znajdują się one dotąd.

Sytuacja materialna archidiecezji ormiańskiej po zakończeniu I wojny światowej była bardzo trudna i złożona. Zaświadczają o tym wielokrotnie ponawiane prośby o zapomogi pieniężne dla duchowieństwa katedralnego, a także o pomoc w utrzymaniu samej katedry, kierowane zazwyczaj do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Sam arcybiskup Teodorowicz, chcąc kontynuować przedwojenne projekty, zabiegał o wsparcie ze strony darczyńców i firm, zwracał się też do wspomnianego Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego o subwencję na dokończenie dekoracji mozaikowej. Podkreślał konieczność wywiązania się z zawartej przed wojną umowy z włoską firmą. Arcybiskup pisał list w tej sprawie latem 1925 roku, wkrótce po odkryciu w świątyni starych, średniowiecznych jeszcze malowideł i przywiezieniu do Lwowa z rozebranej warszawskiej cerkwi św. Aleksandra Newskiego marmurowych elementów wystroju cerkwi, które miały teraz służyć do wystroju lwowskiej katedry. Uprasząc warszawskie władze o subwencję, wskazywał, że w tych tak niezwykłych okolicznościach konieczne staje się zintensyfikowanie prac w katedrze.

Po I wojnie światowej doszło do przerwania zanikającej już zresztą wcześniej, koniunktury na zdobienie wnętrza kościelnych tradycyjnymi polichromiami. Nowe, upowszechniane prądy artystyczne oraz wyraziste tendencje parcia ku nowoczesności, nie sprzyjały odradzaniu się tej dziedziny sztuki sakralnej. Natomiast – zwłaszcza w latach 30. XX wieku – w odniesieniu do malowideł ściennych o charakterze świeckim, następował prawdziwy renesans. Dotyczyło to zwłaszcza obiektów

użyteczności publicznej, ale także obiektów prywatnych. Nowe tendencje, często jako refleksy kierunków artystycznych w sztukach pięknych o charakterze pozasakralnym, przenikały wcale nierzadko do malarstwa ściennego w obiektach sakralnych. W przypadku katedry lwowskiej przykładem takiego zjawiska, ale głównie w odniesieniu do nowych przestrzeni sakralnych, była wspomniana już kaplica Najświętszego Sakramentu, zbudowana w latach 20. XX wieku, przylegająca od zachodu do zakrystii katedralnej. Została ona zaprojektowana przez dwóch architektów: Witolda Rawskiego oraz Witolda Minkiewicza.

W projektowaniu, a w konsekwencji w tworzeniu jej wystroju, sięgnięto do form nowoczesnych, a przy tym prostych i „neutralnych” stylowo.

Według projektów wspomnianego Witolda Minkiewicza wykonano, a w części jedynie wtórnie zaaranżowano i przerobiono ważne elementy wystroju.

„Aranżacja ta – stwierdza Joanna Wolańska – utrzymana w formach prostych, kubicznych i całkiem nowoczesnych, należy już do stylu art deco.

W późniejszym czasie – już w latach 30. – wyposażenia dopełniły, utrzymane również w formach nowoczesnych, dwie alabastrowe mensy ołtarzowe ustawione w XVII-wiecznej części nawowej, po obu stronach łuku tęczowego, ozdobione reliefami autorstwa lwowskiej rzeźbiarki, Jadwigi Horodyskiej (1905–1973), których nastawy tworzyły obrazy Matki Boskiej Kamienieckiej i św. Grzegorza Oświeciciela, od dawna czczone w katedrze²⁴.

W kilka lat po zakończeniu wojny światowej, po wszystkich tych zmianach, po wywózce sprzętów kościelnych, które miały być zastąpione nowymi, katedra przedstawiała przygnębiający, pełen nieładu widok. W rzeczywistości nieomal wszystkie rozpoczęte w niej prace remontowe i restauracyjne czekały na zakończenie. Najbardziej przykry był widok ścian, zwłaszcza prezbiterium oraz nawy – problem ich ozdobienia był na tym etapie prac kluczowy. Wciąż nie było zgodności w kwestii

²⁴ Ibidem, s. 131.

techniki zdobienia ścian. Rozważano wyłożenie ich mozaikami bądź polichromią ścienną, figuralną lub ornamentalną. Arcybiskup Teodorowicz rozglądał się za wykonawcą tych prac. Nadzieję na kontynuację, mimo nienajlepszych doświadczeń we współpracy z arcybiskupem – miał sam Józef Mehoffer, zainteresowany stosownym zamówieniem był także Karol Frycz.

W kwestiach związanych z wystrojem malarskim kościoła było wiele pomysłów, ale żadnego z nich nie zdołano określić jako konkretnego, bo wszędzie panowały rozbieżności. Pano wało zgodne myślenie, że ściany katedry powinny być ozdobione mozaiką, zapoczątkowaną w odniesieniu do czaszy kopuły i części sklepień przez Józefa Mehoffera bądź w formie natynkowej polichromii. Technika malarstwa ściennego była tańsza od mozaik, ale w wielu kręgach uchodziła za mniej efektowną, mniej starożytną od mozaiki.

O wyborze wykonawcy polichromii zdecydował poniekąd przypadek. W kwietniu 1925 roku na wystawie w warszawskiej Zachęcie arcybiskup Józef Teodorowicz zobaczył obrazy młodego, początkującego natenczas malarza, Jana Henryka Rosena, byłego rotmistrza ułanów w Brodach oraz pracownika Ministerstwa Spraw Zagranicznych, syna znanego polskiego malarza żydowskiego pochodzenia, uznanego batalisty, Jana Rosena. Arcybiskup był zachwycony obrazami artysty, którego uznał za jedyne go w Polsce malującego człowieka o duszy mistyka, a przy tym szerokiej wiedzy, niemałej wrażliwości, świetnie zorientowanego w symbolice i kategoriach piękna sztuki średniowiecznej. Jan Henryk Rosen jeszcze wtedy nie był artystą znanym, jego biografia – choć bardzo bogata jak na trzydziestoparolatka, którego w życiu wiele intrygowało – przez ten warszawski epizod z Zachęty, miała zaowocować sukcesami, które przerastały nawet jego bujną wyobraźnię. Od wczesnych lat wykazywał rozliczne zainteresowania. Urodzony w 1891 roku w Warszawie, wczesne lata spędził w Paryżu i Lozannie, w latach 1911–1914 studiował historię sztuki na uniwersytetach w Monachium, Paryżu i Lozannie. Malarstwa uczył się pod kierunkiem swojego ojca, a mozaiki u Lue Oliviera Mersona w Paryżu. W okresie I wojny światowej służył w armii francuskiej,

a w 1917 roku jako podporucznik przeszedł do tworzącego się we Francji Wojska Polskiego. W latach 1919–1920 był doradcą wojskowym delegacji polskiej przy Lidze Narodów w Genewie. Był kawalerem licznych, wysoce prestiżowych odznaczeń wojskowych za zasługi wojenne – m.in. Krzyża *Virtuti Militari*, Krzyża *Walecznych*, francuskiej *Legii Honorowej*. W 1921 roku trzydziestoletni oficer powrócił do Polski, gdzie został przydzielony do 9. Pułku Ułanów w Brodach. W duszy niespokojnego oficera odezwały się talenty, które rychło dały znać o sobie z siłą imperatywu: w szarości koszarowego życia zaczął malować. Były to głównie malowane temperą i gwaszem obrazy – sceny z żołnierskiego życia, z codziennych zmaganiań, ale i portrety. Zamienił rychło żołnierski los na pracę w Ministerstwie Spraw Zagranicznych i uczęszczał równocześnie do Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. Debiutował wprawdzie już w 1921 roku udziałem w zbiorowej wystawie w Zachęcie, ale to prezentowane przez niego dwanaście obrazów o tematyce zaczerpniętej ze *Złotej Legendy* Jakuba de Voragine w 1925 roku, także w Zachęcie zwróciły uwagę wielu osób. I choć niektórzy wypominali mu skłonności neoromantyczne, ciągotki do symbolizmu i XIX-wiecznej estetyki, trudno było przejść obok nich beznamiętnie. Właśnie te obrazy nieznanego bliżej nikomu malarza zachwyciły lwowskiego arcybiskupa katolicko-ormiańskiego – i ten klimat podziwu towarzyszył Janowi Henrykowi Rosenowi odtąd stale. Józef Teodorowicz angażując Rosena przy dekoracji wnętrza katedry ormiańskiej otworzył jego karierę artystyczną na obu półkulach. Świadczenia finansowe, związane z wykonaniem prac przez Jana Henryka Rosena były niewspółmiernie niższe od tych, jakie w tamtych czasach należałoby zapłacić Mehofferowi.

Powierzenie wykonania wystroju katedry Rosenowi miało nastąpić w sytuacji znacznych rozbieżności co do koncepcji realizacyjnych – zarówno w odniesieniu do ikonografii, jak i techniki, z odmiennościami w części średniowiecznej świątyni, w XVII-wiecznej nawie czy części dobudowanej na początku XX wieku. Sam urzędowy konserwator zabytków okręgu lwowskiego, Józef Piotrowski, który w 1925 roku dla nowszych

części katedry preferował rezygnację z malowideł figuralnych na rzecz kompozycji ornamentalnych, proponował nawet:

Najodpowiedniej byłoby dokończyć w najstarszej części katedry ozdoby mozaikowe według projektu Prof. Mehoffera, zaś dla części środkowej z wieku XVII oraz najnowszej od ulicy Krakowskiej zaprojektować odpowiednią polichromię. Na wypadek niemożności uzyskania na razie i wykonania projektu polichromii pierwszorzędnej wartości artystycznej, wystarczy pomalowanie obu wnętrz nowszych dwoma lub trzema jasnymi tonami neutralnymi i dyskretnymi złoceńiami. (...) Będzie to (...) wytworniejsze i dostojniejsze (...), niż byle jaka polichromia nietwórcza, choćby nawet skompilowana z wzorków dawnych ewangeliarzy ormiańskich²⁵.

Choć pomysłów dotyczących wystroju malarskiego katedry ormiańskiej nie brakowało, żaden z nich nie został choćby wstępnie przyjęty. Nie kwestionowano zasadności, nawet konieczności wykonania dekoracji ściennych w postaci polichromii lub mozaik. Pozostawało pytanie, czy należy pozostać przy praktykowanym w XIX wieku wypełnianiu polichromią bądź mozaiką ścian, czy – wzorem nowych doświadczeń – wprowadzać dekoracje oszczędnie, najlepiej zharmonizowane plastycznie z wystrojem świątyni i jej architekturą. Sprawa powierzenia tych prac Józefowi Mehofferowi nie była jednoznaczna, a jednak wielu ludzi niezorientowanych w zawiłościach kontaktów arcybiskupa z artystą, trwało w przeświadczeniu, że właśnie on będzie te prace kontynuował, a kwestią wyboru będzie technika zdobienia ścian: polichromia czy też mozaika. Ze względów finansowych trudno było zakładać kontynuację projektu Mehoffera. Arcybiskup Teodorowicz zasadniczo zerwał z nim kontakt roboczy, którym sam artysta był zmęczony i – jak już wspomniano – zdeterminowany, by zakończyć swą aktywność lwowską, z której wychodził niejednokrotnie upokorzony. A jednak czuł Mehoffer jakieś sentymentalne związki z artystycznym kształtem odnawianej świątyni, doceniał rangę po-

²⁵ J. Piotrowski, *Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracyj i ostatnich odkryć*, Lwów 1925, s. 42.

dejmowanych w niej prac, może też liczył na zmianę sytuacji w polskiej już rzeczywistości politycznej. Mehoffferowi trudno się było z tych wszystkich powiązań wyzwolić, ta katedra była dla niego wciąż jakimś wyzwaniem. Według żony Mehofffera, Jadwigi oraz Karola Frycza, „Rosen otrzymał zlecenie w okolicznościach niejasnych, podejrzanych, prawdopodobnie dzięki czyjejś protekcji lub jej obietnicy w przyszłości”²⁶. Sam Karol Frycz o okolicznościach powierzenia Rosenowi dzieła dekoracji świątyni, pisał: „Malowidło w nawie głównej (już nie mozaika) polecona została młodemu malarzowi z Warszawy Rosenowi, synowi znanego batalisty. Słuchy niosły, jakoby młody artysta wykonał polichromię bezinteresownie, jedynie w zamian za obietnicę arcybiskupa, że swoimi wpływami dopomoże mu do osiągnięcia katedry rysunku na politechnice lwowskiej. Tym razem obiecanka nie była »cacanką« i została dotrzymana”²⁷.

Jan Henryk Rosen objął posadę w 1930 roku, ale całe te domysły Joanna Wolańska przyjmuje jako zwykłą plotkę, stworzoną *ex post*²⁸.

Informacje o bezinteresowności Rosena, powtarzane przez Mehofffera, Frycza czy zazdrosną o pozycję artystyczną męża Jadwigę Mehoffferową, najpewniej prawdziwe, miały szersze podłoże. Otóż młody ten artysta pojmował swą twórczość w aspekcie religijnym, jako powołanie, pragnął przy tym wykorzystać nadarzającą się sposobność ozdobienia starodawnej lwowskiej świątyni, jedynej w swoim rodzaju w tej części Europy, według własnego zamysłu i autorstwa polichromią, o skali monumentalnej, jako indywidualną szansę artystyczną, w skali dotąd mu nieznaną. Fundatorem tak szeroko zakrojonych prac był prawdopodobnie Henryk Toeplitz, znany lwowski mecenas sztuki i esteta, bywalec salonów artystycznych, protektor młodych, zdolnych artystów, pochodzący ze znanej warszawskiej żydowskiej rodziny.

²⁶ J. Smirnow, op. cit., s. 247.

²⁷ K. Frycz, *O teatrze i sztuce*, oprac. i wstęp A. Woycicki, Warszawa 1967, s. 91.

²⁸ J. Wolańska, *Katedra...*, op. cit., s. 346.

Jan Henryk Rosen przybył do Lwowa w październiku 1925 roku i śmiało, bezzwłocznie przystąpił do pracy. W ciągu czterech lat (1925–1929) ozdobił polichromią najpierw XVII-wieczną nawę główną, a w następnej kolejności średniowieczną katedrę – naówczas prezbiterium. W katedrze, zanim przystąpił do wykonywania polichromii, opracował projekty sześciu witraży – czterech do okien w nawie głównej oraz dwóch do prezbiterium. Witraże te zostały wykonane w warszawskim zakładzie Franciszka Białkowskiego. Nie zachowały się one do naszych czasów. Ich fragmenty zostały odnalezione w styczniu 2001 roku w piwnicach katedry. Na podstawie tych ułamków szkła oraz dokumentacji fotograficznej możliwe stało się odtworzenie ich wyglądu oraz ikonografii, na ogół powiązanej z tematyką malowideł (św. Augustyn, św. Paweł, św. Jan Chrzciciel, Drzewo Jessego, a w prezbiterium – *Ofiara judaizmu* i *Mons Pius*). Witraż *Mons Pius* był dedykowany przez miejscową społeczność ormiańską, arcybiskupowi Józefowi Teodorowiczowi w 25-lecie jego sakry biskupiej. Niespodziewane odkrycie zachowanych fragmentów, dokonane w podziemiach katedry, pozwoliło na rekonstrukcję dwóch witraży.

Początkowo powierzono Rosenowi dekorację nawy, bez prezbiterium – najstarszej, ale i rdzennie ormiańskiej części świątyni, najważniejszej i najszacowniejszej. Czym była podyktowana taka decyzja? Czy chodziło tu o młody wiek artysty i brak doświadczenia, o zwykłe praktyczne sprawdzenie kompetencji Rosena? A może abp Teodorowicz miał nadal nadzieję na dokończenie w prezbiterium przez Mehoffera rozpoczętego dzieła?

Jan Henryk Rosen tworzył katedralne polichromie w dwóch etapach. Pierwszy, w latach 1925–1927, obejmował większe sceny w nawie, sygnowane i datowane; drugi – w latach 1928–1933 w prezbiterium: apsydę, a także ściany zamykające oba ramiona transeptu.

„O powierzeniu Janowi Henrykowi Rosenowi dekoracji także i tej najszacowniejszej części kościoła zadecydowała wysoka ocena jego malowideł w nawie oraz przekonanie, że artysta potrafi dostosować charakter swoich prac do wnętrza prezbiterium”.

terium. Pewnie także wtedy arcybiskup Teodorowicz zarzucił ostatecznie zamysł kontynuowania w prezbiterium dekoracji mozaikowej według projektu Józefa Mehoffera²⁹.

Wykonane przez Rosena i jego współpracowników polichromie wypełniają nieomal w całości ściany świątyni, zarówno w nawie, jak w części prezbiterium. Dominują sceny figuralne, pomieszczone przeważnie w prostokątnych, opatrzonych bordiurą polach, choć występuje także dekoracja ornamentalna (koncha apsydy, nad monumentalnym malowidłem *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu*, zawiera dekorację ornamentalną imitującą mozaikę). Także na ścianach transeptu, w prezbiterium, powierzchnie ponad malowidłami figuralnymi wypełniają ornamenty zaczerpnięte najpewniej ze starych ormiańskich rękopisów.

Jan Henryk Rosen w wywiadzie udzielonym Mary Flanagan (był to w istocie cykl wywiadów udzielonych przez artystę po wielu latach od czasów pracy nad katedralną polichromią, bo pochodzących z lat 70. XX wieku, utrwalonych na taśmie magnetofonowej) zdecydowanie zaprzeczył, jakoby tematyka malowideł była mu narzucona przez arcybiskupa czy jakąś komisję kościelną. Stwierdził, że takich zleceń nie było, choć zagadnienia związane z doбором ikonografii musiały być przedmiotem rozmów i uzgodnień z arcybiskupem. Interesujący jest w tym kontekście list arcybiskupa Teodorowicza do artysty, pochodzący już z okresu po wykonaniu polichromii w katedrze, z dnia 6 maja 1930 roku, najpewniej dotyczący planowanych malowideł w kaplicy Najświętszego Sakramentu, który potwierdza, że ks. Teodorowicz zatwierdzał pomysły Rosena w oparciu o przedstawiane mu szkice, zanim zostały one przeniesione na ściany katedry.

Tematyka przedstawień, zarówno w odniesieniu do malowideł figuralnych, jak i scen biblijnych, jest zróżnicowana. Ignacy Drexler upamiętnił także kolejność powstawania poszczególnych obrazów:

„Dla przyszłego historyka sztuki, który zajmuje się dziełem J. H. Rosena, notuję tu wiadomość, że kolejność wykonywania

²⁹ J. Wolańska, *Program ikonograficzny malowideł we wnętrzu katedry*, [w:] *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy...*, op. cit., s. 73.

obrazów była następująca: Święty Jan (...), Zwiastowanie (...), i cała zresztą ściana prawa [płd.], Serafiny w tęczy (...) (a na ścianie płn. :) św. Odyllor (...), grupy świętych (...), św. Katarzyna (...) i cała strona lewa (...), wreszcie dzieła w prezbiterium: Ukrzyżowanie (...), Hołd pasterzy (...) (obraz na płótnie) i Ustanowienie Najświętszego Sakramentu³⁰.

Malowidła wykonane zostały w technice temperowej na tynku, z użyciem tempéry chudej i tłustej, miejscowo żywicznej i olejnej. Lokalnie zastosował Rosen złączenia olejne na wapiennym tynku. Tylko wspomniany *Hołd pasterzy* umiejscowiony w prezbiterium namalowany został na płótnie, także przy użyciu farb temperowych. Farby, które artysta stosował przy malowaniu katedralnej polichromii pochodziły ze Szwajcarii. Produkowano je tam specjalnie dla Rosena i były one bardzo drogie. Szwajcar, który był producentem farb (był nim Alberti Burti z Orvin sur Biemme) stosował ze znakomitymi w malarskiej praktyce Rosena efektami pigmenty, pochodzące z renomowanej paryskiej firmy. Rosen szanował tajemnice sztuki wytwarzania i komponowania farb, a podczas lwowskich prac malarskich nie posiadał ani stosownych licencji, nie znał też precyzyjnie technologii ich wytwarzania. Jako lojalny kontrahent nie dopuszczał „technologicznych podróbek”. Według samego Rosena farby, którymi malował lwowskie polichromie były wprawdzie bardzo drogie, ale nie miały sobie równych. Przedstawione na malowidłach osoby są nieomal naturalnej wielkości i często noszą rysy twarzy ludzi we Lwowie znanych, popularnych, którzy nierzadko służyli artyście za modeli. Niejeden święty z polichromii katedralnej Rosena był bez trudu rozpoznawany jako hierarcha kościelny, świecki dostojnik czy wychowanek miejscowego ormiańskiego internatu.

Polichromie Rosena charakteryzuje szerokie spektrum żywych, intensywnych, mocno kontrastujących z sobą, wyrazistych, czystych barw, które – mimo upływu lat i fatalnych powojennych warunków użytkowania – zachowały w znacznym stopniu swój zbliżony do pierwotnego koloryt.

³⁰ Cyt. za: J. Wolańska, *Katedra...*, op. cit., s. 170.

We wnętrzu katedry, od stosunkowo ciemnej, nakrytej drewnianym kasetonowym sufitem, nawy, zdecydowanie swoim nie tylko wystrojem i architektonicznym kształtem, wyróżnia się znacznie jaśniejsze, rozświetlone latarniami kopuły, stare prezbiterium, a w nim piękny wystrój apsydy. Centralną część apsydy zajmuje usytuowane ponad mensą ołtarzową malowidło Rosena – *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu*.

Ukazanej frontalnie – pisze Joanna Wolańska – na osi przedstawienia, naturalnych rozmiarów postaci Chrystusa, stojącej za stołem nakrytym długim białym obrusem, towarzyszą apostołowie, ujęci z profilu, w pozycji stojącej, również naturalnej wielkości, rozmieszczeni symetrycznie (po sześciu) po obu stronach Mistrza i zwróceniu twarzami ku Niemu. (...) wszystkie postaci ubrane są w obszerne, sfaldowane białe szaty. Symetrię i regularność kompozycji podkreślają smukłe złote arkady wsparte na cienkich kolumnkach, wykreślone na purpurowym tle, w ich podłuczach wiszą jednakowe złote wieczne lampy. (...)

Patrząc z pewnego oddalenia, odnosi się wrażenie, że artysta znakomicie wyzyskał zakrzywioną ścianę apsydy – połączył murów będącą wewnętrzną ścianą półwalca. Potraktował ją jak płaszczyznę, nie uwzględniając krzywizny i nie stosując żadnych zabiegów (...) mogących tę krzywiznę skompensować i sprawić, by (...) zasugerować przestrzeń Wieczernika³¹.

Zarówno w tym malowidle, jak i w innych, wypełniających ściany starodawnej lwowskiej katedry, Jan Henryk Rosen, wzorem wielu malarzy średniowiecznych nie chce być malarzem historycznym, nie odtwarza więc scen i ich historycznej konfiguracji, ujmuje je przez pryzmat liturgii i kultu. Uwarunkowania i detale historyczne stanowią w nich tylko jeden z wyznaczników. W katedralnej apsydzie, przy zachowanych bizantyńskich wyznacznikach ikonograficznych (m.in. purpura, złoto pokrywające tło, złocista imitująca mozaikę, malowana dekoracja konchy) podkreślony został przez Rosena sakralny i symboliczny wymiar misterium: konsekracji wina.

³¹ Ibidem, s. 180–184.

„Kompozycja Rosena – stwierdza Julian Zachariewicz – Ostatniej Wieczerzy oryginalnością swoją odbiega od wszystkich innych obrazów tej treści: przedstawia nie przeczucie zdrady Judasza, tylko pierwszy akt konsekracji, przemiany wina w krew Pańską. Najwyższy moment ofiary Jezusa, na którego pamiątkę odprawia się Msza święta, stanowi moment tak uroczysty, że wszyscy wraz ze Zbawicielem powstałi”³².

Nieobecne są przy takim ujęciu Ostatniej Wieczerzy szczegóły rodzajowe, w tym także atrybuty pozwalające na identyfikację apostołów, motyw zdrady Chrystusa. Moment zapowiedzi zdrady i intrygujące domniemania dotyczące tożsamości zdrajcy – najczęściej ujmowane w scenach Ostatniej Wieczerzy, ze słynnym obrazem ściennym Leonarda da Vinci z refektarza dominikańskiego klasztoru Santa Maria della Grazie w Mediolanie na czele, nie znalazły kontynuacji w malowidle Jana Henryka Rosena.

Jeszcze wyrazistsze w swojej symbolice ujęcie tematu, postrzegane w kontekście wymowy malowidła *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu*, tradycyjnie nazywanego *Wieczerzą Pańską*, zawarł Rosen w *Ukrzyżowaniu*. Monumentalne to malowidło wypełnia większość powierzchni ściany południowego ramienia transeptu. Jest pozbawione całkowicie historycznych konotacji, a ukazana scena ma charakter ponadczasowy. Krzyż ustawiony jest na murowanym podwyższeniu.

„Pośrodku tego swoistego proscenium, w geometrycznym centrum kompozycji wznosi się krzyż. Przybity do niego Chrystus jest żywy, ciało ma silne i wyprostowane, a ramiona rozłożone wzdłuż poprzecznej belki krzyża, prostopadłe do tułowia. Zbawiciel nie wisi na krzyżu, lecz raczej stoi na nim. To Chrystus – Król Wszechświata, triumfujący w momencie śmierci, którą zwyciężył. (...) Święto Chrystusa Króla (...) wprowadził w całym kościele papież Pius XI encykliką „*Quas primas*” z 11 grudnia 1925 roku”³³.

³² J. Zachariewicz, *Wtórna kompozycja Ostatniej Wieczerzy Jana Henryka Rosena. Fresk w ormiańskiej katedrze we Lwowie*, „Gazeta Kościelna” 1929, nr 12, s. 140.

³³ J. Wolańska, P. Baranowski, *Malowidła ścienne w katedrze*, [w:] *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy...*, op. cit., s. 96.

Spośród wszystkich malowideł Rosena z lwowskiej katedry bodaj najbardziej unikatową kompozycją, a przy tym samodzielną kreacją autorską w aspekcie ikonograficznym i artystycznym jest *Pogrzeb św. Odilona*. Malowidło umieszczone jest wprawdzie nie w części prezbiterialnej katedry, ale pod oknem, w dolnej partii ściany w środkowym prześle nawy, ale swą kompozycją, nastrojowością i samą tematyką od początku niezmiennie zachwyca i intryguje, rychło też obrosło legendą. Przedstawia ono niespotykany temat: pogrzeb opata benedyktyńskiego klasztoru w Cluny, Odilona, który w XI wieku ustanowił Święto Zmarłych, czyli Dzień Zaduszny. Warto podkreślić, że kiedy arcybiskup Józef Teodorowicz zwiedzał wspomnianą już wystawę w warszawskiej Zachęcie i tam zachwycił się obrazami Jana Henryka Rosena, wśród kilkunastu małych obrazów młodego artysty był *Pogrzeb św. Odilona*. Obrazowi temu towarzyszył w Zachęcie wiersz Kazimierzy Iłłakowiczówny, dołączony na odrębnej tabliczce. Na katedralnej ścianie, w kilka lat później, Rosen bardzo wiernie, ale w znacznym powiększeniu (z odwróceniem kierunku pochodzenia – ze względu na topografię katedry) przedstawił to wydarzenie, zamieszczając fragment tekstu znanej poetki.

Kiedy Jan Henryk Rosen ukończył polichromię, kiedy ustawiono w świątyni sprzęty kościelne, katedra przemówiła nowym artystycznym wyrazem, ale i nowymi treściami liturgicznego rozmodlenia. Stanisław Wasylewski, w książce *Lwów* napisał wręcz:

W ostatnich latach katedra ormiańska zdobyła arcydzieło, które ją stawia w rzędzie najpiękniej ozdobionych świątyń w Polsce... Ormianie i nie tylko Ormianie dumni są z ukończonej już pracy, która przyniosła nieoczekiwane, rozślawione już za granicą, piękności sztuce polskiej. Metryki Rosena szukać trzeba u malarzy flamandzkich i u prerafaelitów, u Burne Jonesa i u D. G. Rosettiego. A w nim samym najwięcej... W rezultacie stworzył dzieło, dla którego trudno znaleźć porównanie na całym obszarze plastyki polskiej...³⁴

³⁴ S. Wasylewski, *Lwów*, Lwów 1931, s. 82.

Arcybiskup Józef Teodorowicz miał – przy tak licznych przeciwnościach, ale i koniecznościach szukania kompromisów – powody do satysfakcji z dokonanego dzieła. Właśnie on był w pełni uprawniony do stwierdzenia:

„Katedrę tę dźwigałem przez 25 lat z zupełniej ruiny kosztem olbrzymich ofiar i doprowadziłem ją do tego stanu, w jakim jest dzisiaj, tak że przedstawia się jako chluba zabytków Lwowa³⁵”.

Stanisław Dziedzic

Bibliografia

- Frycz K., *O teatrze i sztuce*, oprac. i wstęp A. Woycicki, Warszawa 1967.
- Jaworski F., *W zaułku ormiańskim*, „Sztuka” 1911, t. 1.
- Mańkowski T., *Sztuka Ormian lwowskich*, Kraków 1934.
- Orłowicz M., *Przewodnik po Lwowie*, Lwów–Warszawa 1925.
- Piotrowski J., *Katedra ormiańska we Lwowie w świetle restauracyj i ostatnich odkryć*, Lwów 1925.
- Piotrowski J., *Katedra Ormiańska we Lwowie*, Lwów 1925.
- Purchla J., *Katedra ormiańska we Lwowie jako symbol dialogu*, [w:] *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy*, red. P. Foszczyńska, Kraków 2016.
- Smirnow J., *Arcybiskup Józef Teodorowicz budowniczym katedry ormiańskiej we Lwowie*, [w:] *Ormiański pasterz Lwowa ksiądz arcybiskup Józef Teodorowicz na tle dziejów ormiańskich*, red. W. Osadczy, ks. M. Kalinowski, M. Jacov, Lublin–Lwów 2015.
- Wasylewski S., *Lwów*, Lwów 1931.
- Wolańska J., Baranowski P., *Malowidła ścienne w katedrze*, [w:] *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy*, red. P. Foszczyńska, Kraków 2016.
- Wolańska J., *Franciszek Mączyński i katedra*, [w:] *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy*, red. P. Foszczyńska, Kraków 2016.
- Wolańska J., *Katedra ormiańska we Lwowie w latach 1902–1938. Przemiany architektoniczne i dekoracja wnętrza*, Warszawa 2010.
- Wolańska J., *Program ikonograficzny malowideł we wnętrzu katedry*, [w:] *Katedra ormiańska we Lwowie i jej twórcy*, red. P. Foszczyńska, Kraków 2016.

³⁵ Cyt. za: J. Smirnow, op. cit., s. 248.

Zachariewicz J., *Wtórna kompozycja Ostatniej wieczerzy Jana Henryka Rosena. Fresk w ormiańskiej katedrze we Lwowie*, „Gazeta Kościelna” 1929, nr 12.

Żyła W., *Katedra ormiańska we Lwowie*, Lwów 1919.

Stanisław Dziedzic

Cracow

Józef Teodorowicz: “I have lifted this cathedral.” Armenian and Polish nature of an ancient Lviv temple

Keywords

archbishop Teodorowicz, khachkars, Armenian Cathedral, Mehoffer’s mosaics, Odilon

Summary

The pontificate of Archbishop Józef Teodorowicz (1902–1938) coincided with the times when great Catholic bishop capitals of the so-called Galicia were ruled by esteemed and respected hierarchs. In Lviv itself, the Metropolitan Archbishop of the Latin rite was Józef Bilczewski, the Bishop of Cracow – Adam Stefan Sapieha, the “Constant Prince”, and the Bishop of Przemyśl – Józef Sebastian Pelczar. The Metropolitan Archbishop of the Uniates was Andrey Sheptytsky, bishop of the St. George’s Cathedral. Archbishop Józef Teodorowicz, although leading a tiny Catholic-Armenian flock of only a few thousand people, had the reputation of an outstanding hierarch and an ardent patriot, as well as a golden preacher, an excellent writer and a far-sighted and responsible politician in Lviv, the spiritual capital of Polish Armenians, and across Poland. He also had many political opponents. Archbishop Teodorowicz has earned great merit in saving and reconstructing the historic Armenian cathedral. The reconstruction lasted over twenty years (1908–1929) and included interior renovation, change of decoration, nave extension (with the entrance from Krakowska Street) and modernisation of the apses from the outside. The interior walls were decorated with valuable modernist polychromes by Jan Henryk Rosen. The vaults of the oldest 14th-century part of the cathedral and the cupola were covered with magnificent mosaics designed by Józef Mehoffer by an Italian company from Murano near Venice. Teodorowicz removed Baroque altars and other time-worn equipment from the cathedral, restoring its previous layout.

Józef Teodorowicz managed to renovate the cathedral, significantly strengthen its structure and, despite limited financial resources, give it extraordinary beauty. The renovated temple, closed in 1946 by the Soviet authorities, served as a storehouse for museums, and in the year 2000, it was transferred to the Armenian Apostolic Church, who recognises the spiritual authority of the Catholicos of All Armenians in Etchmiadzin, on the occasion of Pope John Paul II's pilgrimage to Ukraine.

Stanisław Dziedzic

Krakau

Józef Teodorowicz: Ich habe die Kathedrale getragen“. Die armenische und polnische Welt des alten Lemberger Tempels

Schlüsselwörter

Erzbischof Teodorowicz, Chatschkare, Armenische Kathedrale, Mosaiken von Mehoffer, Odilon

Zusammenfassung

Das Pontifikat des Erzbischofs Józef Teodorowicz (1902–1938) fiel in die Zeit, als auf den katholischen Bischofshauptstädten des sog. Galiziens eminente Hierarchien mit großem Ansehen saßen. In Lemberg selbst war Metropolit des lateinischen Ritus Priester Józef Bilczewski, Ordinarius von Krakau war „der unerschütterliche Fürst“ Adam Stefan Sapieha und Ordinarius von Przemyśl war Józef Sebastian Pelczar. Metropolit der Unierten war Erzbischof Andrzej Szeptycki – Herr Von Święta Jura. Erzbischof Józef Teodorowicz, obwohl er der Hirte einer winzigen katholisch-armenischen Gemeinschaft mit nur wenigen Tausend Menschen war, genoss in Lemberg selbst – der geistlichen Hauptstadt der polnischen Armenier – sowie in ganz Polen den Ruf eines hervorragenden Hierarchen und eines glühenden Patrioten, dabei eines redengewandten Predigers und eines ausgezeichneten Schriftstellers sowie eines weitsichtigen und verantwortungsbewussten Politikers. Er hatte auch zahlreiche politische Gegner. Erzbischof J. Teodorowicz erwarb sich große Verdienste bei der Rettung der historischen Armenischen Kathedrale und deren Umbau. Der Umbau dauerte über zwanzig Jahre (1908–1929) und betraf das Innere, den Dekorationswechsel

und die Erweiterung des Kirchenschiffs (mit dem Eingang von der Krakowska- Straße) und die Modernisierung der Apsiden von außen. Die Wände des Innenraums wurden von Jan Henryk Rosen mit wertvollen modernistischen Polychromien verziert. Die Gewölbe des ältesten Teils der Kathedrale aus dem 14. Jahrhundert und die Kuppelhaube mit prächtigen Mosaiken, die von Józef Mehoffer entworfen wurden, wurden von einer italienischen Firma aus Murano bei Venedig belegt. Teodorowicz entfernte aus dem Inneren der Kathedrale die barocken Altäre und andere Geräte, die vom Zahn der Zeit zerstört wurden, und herstellte die alte Verteilung wieder.

Józef Teodorowicz gelang es, die Kathedrale zu renovieren, ihre Konstruktion beträchtlich zu stärken und ihr – trotz der begrenzten finanziellen Möglichkeiten – eine außergewöhnliche Schönheit zu verleihen. Der renovierte Tempel, der 1946 von den sowjetischen Behörden geschlossen wurde, diente als Lager für Musealstücke, und im Jahr 2000 wurde sie, im Zusammenhang mit der Wallfahrt Johannes Pauls II. in die Ukraine, der armenischen Gemeinschaft der Apostolischen Kirche übergeben, die die geistliche Oberhoheit des Katholikos von St. Etschmiadsin anerkannte.

Станислав Дзедзиц (Stanisław Dziedzic)

Краков

Юзеф Теодорович: „Я поднимал этот собор”. Армянский и польский мир древнего львовского храма

Ключевые слова

архиепископ Теодорович, хачкары, армянский собор, мозаика Мехоффера, Одилон

Аннотация

Время епископа, понтифика Юзефа Теодоровича (1902–1938) совпало со временем, когда в католических епископальных столицах, так называемой Галиции, заседали выдающиеся иерархи, которые пользовались огромным авторитетом. В самом Львове митрополитом латинского обряда был ксендз Иосиф Бильчевский, краковским ординарием – „Непоколебимый князь” Адам Стефан Сапега, а перемышльским епископом – Иосиф Себастьян Пельчар. Униатским митрополитом был Андрей Шептицкий – святоюрский владыка. Архиепископ Юзеф

Теодорович, хотя и был пастором крошечной армянской католической общины, насчитывающей всего несколько тысяч человек, в самом Львове – духовной столице польских армян, а также во всей Польше пользовался репутацией выдающегося иерарха и горячего патриота, а также проповедника-златоуста и выдающегося писателя, а также дальновидного, ответственного политика. У него также было множество политических противников. Огромной заслугой архиепископа Ю. Теодоровича является спасение исторического армянского собора и его реконструкции. Это продолжалось более двадцати лет (1908–1929) и касалось интерьера, изменений дизайна, расширения нефа (со входом с улицы Краковской), модернизации наружных стен апсид. Ян Хенрик Розен украсил стены интерьера ценными модернистскими росписями. Итальянская фирма из Мурано близ Венеции покрыла своды старой части собора XIV в. и чашу купола великолепной мозаикой, разработанной Юзефом Мехоффером. Теодорович убрал алтари в стиле барокко и другое разрушенное временем оборудование изнутри собора, восстановив прежнюю планировку.

Юзефу Теодоровичу удалось отремонтировать собор, значительно усилить его конструкцию и придать ему – несмотря на очень ограниченные финансовые возможности – необычайную красоту. Отреставрированный храм, закрытый в 1946 г. советскими властями, служил складом для музейных экспонатов, а в 2000 г. в связи с паломничеством Иоанна Павла II в Украину был передан армянской общине Апостольской церкви, признав духовное превосходство эчмиадзинского католикоса.